

5. Сильвестров, В. Пять серенад: партитура (рукопись) / В. Сильвестров. – Киев, 2002. – 10 с.

6. Смирнов, Д. Возможен ли синтез? Авторские заметки о симфоническом прологе к опере «Тириэль» / Д. Смирнов // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 188–196.

7. Современная западная философия: Словарь. / Сост.: В. Малахов, В.Филатов – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.

8. Щетинский, А. Электронное письмо О. Веселиной от 14.04.2004 г. (хранится в электронном архиве адресата).

**УДК 78.06**

**М.С. ЕМЕЛЬЯНЕНКО**

*Киевская муниципальная академия танца им. Сержа Лифаря, г. Киев*

## **ЦИКЛИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ КАК МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЕВОЙ ФЕНОМЕН (на материале украинской музыки)**

**Аннотация.** В статье рассматривается период XX века как эпоха эволюции украинской симфонии в контексте советской культуры. Характеризуются семь этапов периодизации развития украинской симфонии, изучаются стилевые тенденции в творчестве авторов, освещаются типические показатели жанрового новаторства ведущих украинских композиторов.

**Abstract.** The article deals with the period of the twentieth century as the era of evolution of Ukrainian symphony in the context of Soviet culture. Characterized seven stages periodization of Ukrainian symphony, learning stylistic tendencies in the work of the authors, highlights the typical genre indicators of innovation leading Ukrainian composers.

**Ключевые слова:** симфонизм, украинская симфония, советская культура, периодизация, Д. Шостакович, Б. Лятошинский, В. Губаренко.

**Key words:** symphonism, Ukrainian symphony, Soviet culture, periodization, D. Shostakovich, B. Lyatoshinsky, V. Gubarenko.

Советская история – это значительный по протяженности этап в истории украинской музыки XX века, который ничем нельзя заменить и который является классической историей культуры XX века. Показательным является тот факт, что советские музыковеды, такие как А. Шреер-Ткаченко, Н. Гордейчук [1], В. Самохвалов [8–9], Е. Зинькевич [3–7] рассматривают историю украинской симфонии в контексте советской культуры, в связи с определенными идеологическими позициями, а также с теми стилевыми тенденциями, которые этим позициям противостоят, но и, в то же время, их развивают (потому что ничто так не развивает, как противостояние).

Именно симфония прочно связана с общими идееобразующими процессами в культуре, потому что *симфония – это большой жанр или жанр большой темы. Даже когда симфония становится камерной, она не теряет своей связи с большими гражданскими идеями.* Не случайно симфония сразу получила определение «музыки для всех», в отличие от квартета (камерного жанра), который определялся как «музыка для себя». Симфония никогда не пишется «для себя», она пишется для многих, это публичный ораторский жанр по своей идейной сущности.

В эволюции украинской симфонии XX – начала XXI вв. можно обнаружить 7 этапов развития. Исходя из традиционной периодизации, *первый этап* – это 20-е годы XX века. В этот период украинская концертная жизнь и украинское образование только начинают формироваться, и создание украинской симфонии подчиняется задаче определения новой системы образов и средств музыкальной выразительности. Первые шаги в области симфонизма в это время – композиции, созданные на основе старой народной (крестьянской) песни, а также оркестровки произведений украинских композиторов дооктябрьского периода. Так, Р. Глиэр оркеструет произведения Н. Лысенко, М. Вериковского (сюита «Веснянки» которого признана лучшим произведением этого времени), Н. Аркаса, П. Нищинского. К этому времени относятся также циклические произведения В. Фемелиди и Ю. Мейтуса, Б. Лятошинский создает «Увертюру на четыре украинские темы». Самым «удачным» произведением в жанре непрограммной симфонии этого периода в музыкознании считается Вторая симфония Л. Ревуцкого, открывающая историю песенного симфонизма, которая строится на подлинных песенных мелодиях (кроме первой части, в которой Ревуцкий вводит собственную мелодию, обнаруживающую сходство с темой веснянок).

Характеризуя данный период, в целом, можно говорить о тяготении композиторов к эпосу, к объективному музыкальному материалу, к цитированию и стилизации. Но не менее важным фактором формирования симфонического жанра становится развитие лирического начала и освоение принципов контрастной драматургии.

*Второй период* – 30-е годы – принято связывать с развитием музыкального театра и киномузыки. Что касается симфонического творчества, то здесь главной фигурой выступает С. Людкевич с его вокально-симфоническими циклами. Он развивает тип романтического симфонизма, соединяя принципы, идущие от П. Чайковского с некоторыми приемами гармонического языка Р. Вагнера, а также с драматическими приемами Ф. Листа. «Творческий портфель» Людкевича насчитывает 16 программных симфонических произведений, поэм, увертюр и сюит, 7 вокально-симфонических произведений, из которых лучшие – «Заповіт» и «Кавказ».

Что же касается Б. Лятошинского, то он в 30-е годы пишет Вторую симфонию, которую можно отнести к экспрессионистской линии его творчества, кроме того, она всецело принадлежит к лирико-драматической эстетической разновидности жанра. К сожалению, Вторая симфония была жестко раскритикована уже на репетиции и,

подобно Четвертой симфонии Шостаковича, надолго исчезла в архивах. Вторая симфония Лятошинского демонстрирует трагедийные установки, личностно-авторские поиски новой музыкальной выразительности.

*Третий период* – это военные 1941 – 45-е годы. В это время искусство сжалось до пределов одной главной темы – темы войны, освободительной борьбы. Музыкальное искусство стремилось к более тесному контакту с популярными жанрами, в частности, массовой песней, для того, чтобы обрести демократический язык, на котором легче было бы общаться с широкими массами. Поэтому симфоническая музыка в это время неотъемлема от развития жанра кантаты, то есть обнаруживает сближение с хоровыми жанрами, и именно эта близость позволяет симфонии опираться на украинскую песню. В эти годы окончательно формируется жанр симфонии-кантаты, который позже станет показательным для украинских композиторов. Лучшие произведения подобного типа – это «Дума про матір Україну» М. Вериковского на стихи М. Рыльского, «Клятва» Ю. Мейтуса на стихи Н. Бажана, «Україна моя» А. Штогаренко на тексты А. Малышко и М. Рыльского.

Музыка военных лет Б. Лятошинского связана исключительно с народным мелосом. Среди всего, созданного композитором за этот период, можно назвать украинские народные песни в обработке как для смешанного хора *a cappella*, так и для голоса и фортепиано, «Украинский квинтет» для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, Четвертый струнный квартет, который написан как сюита на народные напевы. После «Украинского квинтета» в течение четырех лет Лятошинский не писал ничего нового – это было время кризиса, выходом из которого явился 1949 год, когда композитор создал хоры на слова А. Пушкина, а затем на слова Т. Шевченко. Можно предположить, что он нашел форму (это поэтические элегические картины и вдохновенные лирические исповеди), в которой можно было развивать патриотическую тему без ущерба для своего стиливого «я», так как для Лятошинского всегда оставался мучительным разрыв между тем, что он хотел бы высказать и тем, что ему приходилось говорить и делать. Всю свою творческую жизнь он был вынужден занимать конформистскую позицию, что явилось причиной его творческих пауз, а также чрезмерной занятости педагогической и общественной работой.

*Четвертый период* – это конец 40-х – 50-е годы. Данный этап в развитии украинского симфонизма можно охарактеризовать как переходный, переломный. Главной фигурой этого периода снова является творческая личность Б. Лятошинского; именно в эти годы он, наконец, начинает собирать вокруг себя лучшие композиторские украинские силы, а его подлинным достижением становится Третья симфония, написанная в 1951 году. Данная симфония вызвала целый ряд дискуссий и критических нападок в прессе; в музыковедческих кругах она получила номинацию «Мученицы нашего времени».

С самого начала данное произведение задумывалось автором с эпиграфом «Мир победит войну», чем оправдывалась общая концепция симфонии. Композитору приходилось многократно переделывать финальную часть из-за потребности в оптимистическом разрешении симфонии, необходимости ее массовости и официозной ораториальности завершения, что фактически отдалило финал от трагедийной развязки. В этой симфонии Лятошинский обращается к проблеме противодействия мира и войны, но не к теме победы советской власти; однако, несмотря на замысел автора, симфония все же была переориентирована именно в идеологическое русло.

*Пятый период* охватывает конец 50-х – 60-е годы XX века. В украинской симфонической музыке начинается активный творческий путь Л. Дычко, Л. Грабовского, В. Бибика, В. Сильвестрова, М. Скорика, Е. Станковича, И. Карабица. Таким образом, на арену украинской музыки выходит целая плеяда высокоталантливых людей, каждый из которых является яркой авторской индивидуальностью и полностью владеет профессиональным композиторским языком и современными музыкальными технологиями. Именно в 60-е гг. украинская музыка, наконец, поднимается до европейского уровня. Для многих из композиторов, прежде всего для Сильвестрова и Грабовского, это был период увлечения авангардом, освоения серийно-пуантилистической техники, от которой Сильвестров позже отошел.

50-е – 60-е годы XX века совпали с заключительным этапом творчества Б. Лятошинского. Данный период называется «славянским», поскольку отчасти следуя неофольклоризму, но сочетая его со своими экспрессионистскими настроениями, Лятошинский преодолевает национальную ограниченность украинского симфонизма. Он опирается на мелос, созданный несколькими славянскими народами, значительно расширяет фольклорную основу. Одновременно композитор ищет новые возможности усиления, обострения музыкального языка симфонии, расширения спектра гармонических фактурных сфер, вводит диссонантные комплексы, создает особую интонационную конфликтность, которая уже не носит такого трагедийного значения, но углубляет внутренние музыкальные антитезы, внутренние противоречия музыкального текста как средство его саморазвития.

Б. Лятошинский «уходит вглубь» наполнения симфонией, тем самым освобождая себя от необходимости программных толкований собственной музыки. Примером могут служить Четвертая и Пятая симфонии – очень сложные и неоднозначные по стилистике произведения, в которых автор предельно расширяет границы ладогармонического языка. В жанрово-эстетическом отношении они предстают и эпическими, и лирическими, и драматическими, и трагедийными. К этому периоду творчества композитора также относятся «Славянский концерт»,

«Славянская увертюра», «Славянская сюита» (Пятая симфония также имеет название «Славянской»); симфонические поэмы «Гражина» и «На берегах Вислы» – как развитие польской темы, некоторые фортепианные произведения.

Что касается *шестого и седьмого этапов* развития украинской симфонии, то здесь можно говорить о второй половине 70-х – 80-х годах как том этапе, когда украинская симфония становится, по определению Е. Зинькевич, «многожанровым жанром» (что, собственно, и предсказывал Лятошинский жанрово-эстетической многозначностью своих опусов). В данный период оказываются широко представлены инонациональные контакты с русской школой, с симфонизмом Закавказья, западно-европейской культурой, за счет которых появляется множество внутренних разновидностей симфонии. Пути развития украинской симфонии в 70-е – 2000-е гг. теоретически обобщены Е. Зинькевич, которая внимательно изучает симфоническое творчество Евгения Станковича, предлагает типологию украинской симфонии, определяет стилевые тенденции и особенности украинского симфонизма, по сравнению с другими симфоническими школами [3], [4], [5].

Так, по наблюдению Е. Зинькевич, в 60-е – 70-е годы львовская и галицкая композиторские школы существуют в широком пространстве культуры, соединяют элементы бидермайера с элементами постмодернизма, стремясь к утверждению смысла жизни в повседневности, а вместо больших ценностей культуры провозглашая маленькие ценности индивидуального существования. В данный период *громоздкие* поиски смысла жизни объявляются несостоятельными. Данные тенденции – тенденции снижения стилевой высоты, упрощения, «утишения» (стихания) музыкального звучания – ярче всего проявляются в творчестве В. Сильвестрова [6].

В 70-е – 80-е годы ведущими фигурами украинской музыкальной культуры становятся Л. Дычко, В. Сильвестров, М. Скорик, Е. Станкович, В. Губаренко. Этот период можно считать кульминационным не только в симфонической музыке, но и в истории украинской музыкальной культуры XX века. Данный этап представляет плеяда композиторов *после* Лятошинского (среди них много его учеников), являющихся выдающимися творческими индивидуальностями, создающих свои стилевые направления и воспитывающих уже собственных учеников.

В. Сильвестров, который с самого начала своего творческого пути старается отойти от стереотипов, не следует каким-то жанровым канонам. В ранний период своего творчества он увлекается, в основном, фортепианной и камерно-инструментальной музыкой, а также серийным письмом. Уже в 70-е годы он возвращается в классическое русло, соединяя приемы классического музыкального языка с очень детальной ритмо-интонационной динамической фразировкой, то есть, с микроинтонационностью с одной стороны, с распевностью, текучестью и открытостью формы – с другой. Примером такой текучей и медитативной формы является созданная им в 80-е кантата «Ода соловью», которая представляет собой последователь-

ность определенных сонорных приемов. Широкую известность среди слушателей получили цикл из 24 песен «Тихие песни» для баритона и фортепиано, а также два квартета композитора.

В начале 80-х годов Сильвестров пишет целую серию постлюдий для сопрано с инструментальным сопровождением и для скрипки соло, тем самым вводя этот жанр в украинскую музыку. С этого момента начинается апробация «слабого» стиля в его творчестве. К постлюдиям можно отнести и Пятую симфонию, которая самым композитором обозначена как «постсимфония», поскольку в ней нет цикличности и узнаваемой сонатной формы, а есть лишь «медленное и долгое течение тихой музыки» (по продолжительности симфония звучит около 50 минут). Можно сказать, что симфония Сильвестрова начинается там, где заканчивается «нормальная» симфония, является своего рода кодой-размышлением. Постсимфония – это послезвучие. В последние годы композитор пишет музыку на православные тексты, в целом, продолжая придерживаться своей идеи тихой музыки.

Самым ярким симфонистом данного периода является Евгений Станкович, который создает и эпические симфонические произведения (симфония-оратория «Я стверджуюсь»), и камерную форму симфонии (взволнованное, пафосное, эмоциональное изложение музыкальной мысли в последних концертах для скрипки с оркестром и для альта с оркестром). Е. Зинькевич отмечает связь симфонизма Станковича с творчеством Шостаковича и Малера (наличие философского раздумья и повышенной эмоциональности), указывает на неофольклорное направление и интерес к национальной традиции как на преемственность по отношению к Лятошинскому [7]. Е. Станкович пишет музыку и для музыкального театра – балеты «Ольга» и «Цвет папоротника» – которые являются синтетическим действием, использующим все музыкально-выразительные средства. Развитой симфонической стороной отличается и его «Кадиш-реквием» – произведение, посвященное всем национальным жертвам Второй мировой войны.

В 70-е – 80-е годы в украинской симфонической музыке начинают появляться произведения, которые связаны с многочисленными творческими откликами на симфонии Б. Лятошинского и Д. Шостаковича, выявляющие сходство симфонического метода этих двух композиторов. Среди произведений, которые обнаруживают одновременное воздействие Лятошинского и Шостаковича, организуют своеобразный диалог (постдиалог) данных композиторов Е. Зинькевич называет Третью симфонию Ю. Ищенко, Первую симфонию Е. Станковича, Четвертую симфонию Б. Бувеского, с музыкой которого вышло около 20 кинофильмов. Один из главных жанров творчества Бувеского – это именно симфония, поскольку этот жанр позволяет соединять классические традиции, типизированные приемы музыкальной выразительности с эпатажем и театральными эффектами, создавать яркую временную драматургию. Особенностью симфонизма Бувеского является карнавализация, введение элементов сатиры, гротеск,

пародия, приводящих к резкой амбивалентности образов. В композиционном отношении его симфонические произведения связаны с приемами монтажа, кадровости, созданием открытой формы. Особенно в этом отношении выделяется Четвертая симфония, которую Зинькевич называет космогонической, в то время как Вторая и Шестая симфонии определяются ею как урбанистические [7].

70-е – 80-е годы изменяют «генетическую формулу» украинского симфонизма; он приобретает экспрессивную открытость и ускоренный темп развития. В симфонической музыке этого периода возникают тенденции к перестройке структуры цикла, к усилению медитативного начала, различным синтезам (внежанровым, стилевым), появляются монтажная и стерео драматургия (поиск новых фониических звучаний оркестра) – ярким воплощением чего являются Седьмая симфония В. Бибики, а также Четвертая и Пятая симфонии В. Сильвестрова. Говоря о влиянии Лятошинского и Шостаковича, Зинькевич приходит к очень интересному выводу, указывая на два уровня этого влияния, в зависимости от дарования композитора. Первый уровень – это *подражание* (как, например, Третья симфония Г. Майбороды и Четвертая симфония К. Доминчена), то есть простейшие черты сходства, которые прослеживаются в тематическом и композиционном планах. Второй уровень – *ассимиляция*, т. е. глубокое усвоение и подчинение своим собственным задачам, духовное родство идейных позиций, которое обнаруживается на уровне музыкального языка.

За данный период украинскими композиторами было написано более 150-ти симфоний. Как произведения, подтверждающие жанровый канон, пишутся симфонии В. Кирейко, Д. Клебанова, Г. Таранова, А. Штогаренко, Г. Майбороды. Пишутся симфонии, нарушающие стереотипы – к ним можно отнести произведения В. Бибики, Б. Буевского, В. Зубицкого, В. Сильвестрова, Е. Станковича. С середины 80-х годов, как отмечает Зинькевич, возникают такие самостоятельные, семантические разновидности симфонии как *симфония-эпопея* – среди них Первая симфония Карабица, Третья симфония Станковича «Я стверджуюсь» (с привлечением хора); *симфония-памфлет* – Четвертая симфония Буевского; *симфония-медитация* – «Largo» Станковича, Четвертая симфония Сильвестрова; *симфония-бурлеска* – Третья симфония Колодуба. Очень ярко проявляется тип *лирической симфонии* – это Четвертая и Седьмая симфонии Бибики, Пятая симфония Сильвестрова. Но «золотой век» украинской симфонии был не долгим, к концу 80-х годов симфоническое «половодье» стало спадать, а в 90-е годы симфонический жанр снова уходит в тень.

В целом, обобщая развитие симфонизма в эти годы, можно говорить о возникновении новой симфонической ситуации, когда перед композиторской молодежью и зрелыми авторами открывается целый массив современной музыки – И. Стравинского, А. Онеггера, О. Мессияна, П. Хиндемита.

*Седьмой период* в развитии украинской симфонической музыки связан с уменьшением количества симфонических произведений. Последним «рыцарем» опе-

ры и классической симфонии стал композитор Виталий Губаренко, вместе с уходом которого судьба симфонического жанра становится очень спорной.

В. Губаренко – это единственный последователь оперно-симфонической традиции, который раскрыл всевозможные традиционные жанровые параметры оперы. Композитор создал оперу-симфонию, оперу-балет, оперу-ораторию, монооперу, обращался к эпической, драматической, лирической, камерной разновидностям оперы. Ранние его произведения были написаны в симфоническом жанре, но уже в конце 60-х годов он пишет «Гибель эскадры» – оперу, сразу ставшую репертуарной и прославившую имя композитора. Позже Губаренко создает балет «Каменный властелин», на основе которого пишет две сюиты для симфонического оркестра. После написания оперы «Мамай» (на рубеже 60-х – 70-х годов) Губаренко обращается к моноопере (монодраме) и пишет «Листи кохання». Это абсолютно новаторское произведение, очень хорошо выполненное и совершенное с точки зрения композиционного развития и интонационной драматургии. Основная тема оперы – тема любви-расставания, любви-прощания – развивается в 80-е гг. в лирической драме «Первая заповедь»; в каком-то отношении симфония-балет «Ассоль» также посвящена теме любви. Хореографические сцены «Запорожцы», лирико-комедийная опера «Сват поневоле», а также балет «Майская ночь», написанные по заказу Одесского театра оперы и балета, так и не были поставлены. Уже на киевской почве осуществляется постановка оперы-балета «Вий», создается опера-оратория «Згадайте браття мої», пишутся моноопера «Самотність» и лирические сцены «Монологи Джульетты», симфония-балет «Liebestod» («Смерть любви»), а также ария для кларнета в сопровождении струнного оркестра и Adagio для гобоя.

В жанре симфонической музыки Губаренко первым в украинской музыке пишет симфониетту, камерную симфонию и симфонию-балет. Творчеству В. Губаренко посвящена докторская диссертация и монография И. Драч [2], которая справедливо замечает, что на начальном этапе на композитора большое влияние оказывает творчество Шостаковича и Прокофьева, а в целом композитор развивает традиции философского симфонизма, родственного Малеру. Для произведений В. Губаренко характерны психологическая обостренность, повышенный эмоциональный тонус, стремление создавать яркий образ автора, подчинять жанровый замысел собственной стиливой индивидуальности.

Что касается *современного периода истории украинской симфонии*, то его Е. Зинькевич называет временем «Х» [7]. Сейчас доминирующими становятся хорové сочинения, наблюдается возрождение хоровой традиции в ее канонической разновидности, подтверждением чего является тот факт, что многие композиторы обращаются к служебным духовным жанрам. С другой стороны, в настоящий момент активизируется камерное творчество, а тенденция камернизации преобладает и в вокальной, и в инструментальной музыке. Это связано с тем, что новые стилевые от-



крытия, как правило, делаются в области малых жанров и только потом доводятся до уровня «большого», например, симфонического жанра. Поэтому в творчестве композиторов, которые склоняются к реконструкции, созданию нового типа программности в музыке, доминируют именно такие тенденции. Происходит создание авторских жанровых форм, в связи с чем композиторы придумывают свои собственные жанровые наименования. Сегодня можно говорить о появлении *предикативных жанров* (исходя из значения понятия «предикация» как «высказывания»), когда жанровая внешняя форма организации музыки строится как «прямая речь» автора, его обращение к публике, причем успешней всего такие обращения звучат в *атмосфере фестиваля*.

В связи с этим, для последнего периода эволюции украинского симфонизма знаковым произведением можно считать 10-минутный опус «Прощальная не-симфония для пяти исполнителей» Владимира Рунчака (1998 г.). Это произведение является воплощением «прощания» с жанром симфонии в его первичной ипостаси. В данном случае название «не-симфония» звучит с постмодернистским акцентом, поскольку здесь отрицается или трактуется иронически старая драматика жанра. В произведении усилены игровые отношения исполнителей с инструментами и слушателями, используются сонорные эффекты и сонористические наплывы, подчеркивается фрагментарность музыки.

В целом, в творчестве украинских композиторов середины XX – начала XXI века очень ярко проявляется тенденция к жанровому обновлению. В то же время, формируются *типические показатели жанрового новаторства*, буквально проявляющиеся в словесных обозначениях, вербальных указаниях на тематическое содержание композиции, такие, как постлюдии, диалоги, нетрадиционные заголовки, подразумевающие двойственность образного содержания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гордійчук, М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1969. – 426 с.
2. Драч, І. Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності : монографія / І. Драч. – Суми, 2002. – 226 с.
3. Зинькевич, Е. Пути обновления украинской симфонии / Е. Зинькевич // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей / сост. Шахназарова Н., Головинский Г. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 52–115.
4. Зинькевич, Е. Значение генетико–психологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 96–101.
5. Зинькевич, Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с., Ил. 9 с.

6. Зинькевич, Е. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи / Е. Зинькевич: сб. критических статей. – К.: Нора-принт, 2005. – 240 с.
7. Зинькевич, Е. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты / Е. Зинькевич // Избранные статьи. – К.: ТОВ Задруга, 2007. – 616 с.
8. Самохвалов, В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – Киев: Музична Україна, 1970. – 278 с.
9. Самохвалов, В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – Киев: Музична Україна, 1977. – 168 с.

**УДК 786.24**

**А.В. КОРОЛЕВА, А.Н. ПАНФИЛОВА**

*Волгоградская консерватория (институт) им. П.А. Серебрякова, г. Волгоград*

## **ЦИКЛ «ПЯТЬ ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ» И.Ф. СТРАВИНСКОГО: К ВОПРОСУ О ПРЕТВОРЕНИИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ЖАНРА**

**Аннотация.** В рамках данной статьи рассматривается фортепианный цикл И.Ф. Стравинского с точки зрения претворения в нем семантики жанра как коммуникативного средства, способствующего решению одной из основных задач музыки для детей – сохранению культурных традиций от одного поколения к другому. Статья может быть полезной для преподавателей фортепиано в процессе изучения с учениками музыки композиторов XX века.

**Abstract.** In this article it is considered a piano cycle by I. F. Stravinsky, in terms of implementing the semantics of the genre as a communicative means of facilitating the solution of one of the main objectives of music for children – the preservation of cultural traditions from one generation to another. The article can be useful for piano teachers in the process of studying with students of the music composers of the twentieth century.

**Ключевые слова:** фортепианный репертуар композиторов XX столетия, фортепианное творчество И.Ф. Стравинского, семантика жанра, пять легких пьес для фортепиано в четыре руки, образно-смысловая драматургия цикла, контрастное сопоставление пьес, национальный колорит, неоклассицизм.

**Key words:** the piano repertoire composers of the twentieth century, the piano works of I. F. Stravinsky, the semantics of the genre, five easy pieces for piano four hands, figuratively-meaning drama cycle, a contrast combination of plays, the national colors, Neoclassicism.

Творчество И.Ф. Стравинского – знаковое явление музыкальной культуры XX столетия. Композитор не только открыл новые горизонты в музыкальном искусстве, особенно в области ритмической техники, но и обобщил такое важнейшее свойство культурной парадигмы эпохи как стилистическое многообразие. Стравинскому